



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 24 (2018)

Elena de LORENZO ÁLVAREZ (coord.) (2017), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Trea (Estudios históricos La Olmeda), 526 pp.



Esta obra colectiva, coordinada por Elena de Lorenzo, tiene como objeto el análisis minucioso de la interesante transformación que aconteció en el campo literario español durante el siglo XVIII, centrándose para ello en la investigación de las diversas formas de ejercer la autoría que un amplio conjunto de escritores concibió y ejecutó en ese contexto. Se parte, sí, de elementos propios de una sociología de la literatura; pero la pretensión de la obra va mucho más allá, por cuanto busca una renovación crítica que contribuya a una ampliación eficaz de nuestro actual horizonte hermenéutico. Este libro se sitúa, pues, en el contexto de una pragmática literaria, interesada en este caso en «el estudio de las prácticas y formulaciones autoriales en sus contextos [...]» (ix), cuya metodología resulta especialmente oportuna para el estudio de una etapa compleja como la que aborda, un siglo «[...] en que se forja una conceptualización de la autoría que ya apunta hacia la modernidad y en que se palpa la transformación de la institución literaria en el plano ideológico, social, cultural y material» (x).

El conjunto de trabajos aborda autores muy diferentes, como también lo son sus diversas estrategias de actuación en el campo literario del siglo que les tocó vivir. Sin embargo, todos los capítulos de este libro tienen en común poner de manifiesto la compleja interacción de tres planos

estrechamente dependientes en la vida de cada autor: el existencial, el socio-histórico y el estrictamente literario. Lo explica muy bien Ignacio García Aguilar (aunque en su caso, a propósito de Torres Villarroel): constantemente se imbrican «el personaje, el sujeto histórico y la función autorial que opera en el mercado» (156). La diversidad en la articulación de esas dimensiones arroja luz, en cada uno de los autores, sobre las variantes que ellos mismos actúan o ejecutan en el campo literario, tanto en lo que respecta a su autorrepresentación autorial como a la forma misma de concebir la literatura.

El libro está dividido en diecinueve capítulos, precedidos de una Introducción de Elena de Lorenzo, Profesora Titular de Literatura Española y Directora del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, y sucedidos por un índice onomástico. En el primero de ellos (1-24), Ana Isabel Martín Puya (U. de Córdoba) centra su investigación en Gabriel Álvarez de Toledo, argumentando las conexiones existentes entre su práctica poética y sus estrategias de promoción social; y realiza una propuesta de relectura de este autor, un «poeta alejado del perfil profesional, escasamente o nada interesado en la publicación de sus versos, que empuña como marca de prestigio por su aspiración o pertenencia a una élite cultural, y ligados a esta como componente de sociabilidad» (3). Martín Puya muestra que este perfil amateur es el que explica que no haya en sus versos «una propuesta estética clara y definida» (20), dado que la práctica poética del autor se va adaptando al contexto social y político de su escritura, abocándolo al diletantismo. Sin embargo, aunque su función autorial se vea limitada por su visión política y social y su voluntad de ascenso (una actitud que contrasta con la del autor que enseguida se abordará en el segundo capítulo), no se puede decir tampoco que Álvarez de Toledo no fuese sensible a las nuevas ideas (19).

Virginia Gil Amate, del IFESXVIII de la U. de Oviedo, dedica el segundo trabajo de este libro (25-50) a reivindicar la figura de Pedro de Peralta Barnuevo frente a oscuros intérpretes que lo minusvalorarían pronto como insigne pero estéril erudito. Frente a las «muchas invenciones, guiadas por los sucesivos cambios ideológicos, que distorsionarán hasta nuestros días la figura del autor y de paso el conocimiento del pasado americano» (30), Gil Amate muestra que el autor, si bien estuvo próximo a todos los virreyes con los que convivió, desarrolló una intensa actividad intelectual independiente de cualquier tipo de servidumbre política o social; y que no se restringió al ámbito de la literatura, pues cultivó con ahínco las ciencias, gozando de reconocimiento internacional. De ahí lo injusto de una imagen que lo «arrincona en un tiempo viejo, cuando lo que él encarnó en su época fue la más avanzada modernidad y lo que representó, para sus contemporáneos criollos y para los europeos que no se dejaron convencer por los fáciles estereotipos, fue el vigor que el esfuerzo intelectual, el conocimiento y la razón podían tener en América» (48). Una imagen honorable del Perú que él se encargó de resaltar, conscientemente, como autor.

Los capítulos tercero, cuarto y quinto están dedicados a Feijoo, Martín Sarmiento y Gerardo Lobo, respectivamente. En el relativo a Feijoo (51-82), Inmaculada Urzainqui, también del IFESXVIII de la U. de Oviedo, se centra en analizar su autorrepresentación como escritor, y nos muestra a un autor cuya «ética es la del guerrero que, pensando en el beneficio público, pelea contra la ignorancia, los prejuicios y el irracionalismo con las armas de la razón —de la razón crítica— y la experiencia reflexiva: allá donde se encuentren. Por eso, a diferencia de otros escritores, rehúsa la especialización, saca el saber institucionalizado a la calle, y hace literatura *mixta*: porque quiere mirar a todos y en todas las direcciones de la vida y de la cultura» (78-79). A partir de un minucioso estudio de las fuentes, Urzainqui va mostrando los diversos matices de la autorrepresentación autorial de Feijoo y de su consciente expresión en los textos, en los que construye

«un discurso autorial en el que están, si no todas, muchas de las claves esenciales de la conciencia, móviles y criterios de escritor con los que quiso ser reconocido; que son básicamente también las que puede reconocer cualquiera que se acerque a su obra, porque ella misma las corrobora» (78). Sensible a su público y a la opinión ajena, Feijoo se muestra también en su autorrepresentación autorial como el actor excepcional que fue en la República de las Letras, según evidencia con todo rigor la investigadora.

Un autor que contrasta con la vocación pública de Feijoo es Martín Sarmiento, «que no se tenía por escritor público» (84), según afirma Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC) en el cuarto capítulo (83-III). En línea con el propósito de la obra, este investigador afirma desde el comienzo de su trabajo que «a pesar de la insistencia de muchos en que durante el siglo la de escritor no era una profesión porque no se podía vivir de las letras —lo cual invalidaría la consideración profesional de la escritura hasta el presente—, lo cierto es que hubo intensa reflexión sobre esa actividad, que muchos consideraron oficio» (84). El propio Sarmiento contribuiría a la misma en sus *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*, entre otras cosas, «recordando que existe un compromiso con el lector y que, por tanto, escribir por escribir no es aceptable, como tampoco lo es hacerlo para atacar injustamente o para sumarse al carro de las ganancias» (85). Sin embargo, y a pesar de ser «uno de los escritores que mejor expresó la conciencia autorial que de forma masiva se tenía en el siglo» (85), restringió su actividad al trabajo en el gabinete y se posicionó en la no publicación, acercándose a veces a la vieja figura del sabio misántropo, sin identificarse completamente con ella, debido a su selecta pero comprometida sociabilidad y al interés por la «averiguación» científica en sus trabajos de campo. Enemigo de la erudición vacía y vinculado de modo sentimental con el conocimiento, Sarmiento es mostrado en el exhaustivo trabajo interpretativo de Álvarez Barrientos como un autor con muchos registros, irreductible a la imagen del estudioso aún vinculado a un saber meramente libresco: «la revisión de la obra de Sarmiento ha revelado una imagen más amplia y completa, ya que su producción, intereses y estilos literarios son más variados de los que se pensó. Tras ellos está una idea del saber muy amplia para su época (en la que comienza la especialización), un concepto relacional del conocimiento que explica parte de su práctica literaria, así como un sentido político e idea de nación que vienen definidos por la variedad cultural peninsular y por la conciencia que tuvo de los diferentes ritmos históricos de esa variedad cultural, ya fuera tecnológica, natural o popular» (96).

En el capítulo quinto (113-135) Francisco Javier Álvarez Amo, de la U. de Córdoba, nos hace reflexionar sobre el peligro del hecho de que «a veces superponemos nuestras construcciones críticas sobre la realidad histórica de un modo absolutamente falaz» (129), a propósito de la trayectoria poética de Eugenio Gerardo Lobo, un escritor que no resulta encasillable en una concepción del Bajo Barroco continuista con el siglo anterior: «carece de sentido dedicarse a repartir insignias de conservadores y progresistas entre los ingenios de principios del siglo XVIII. La cuestión es mucho más compleja» (129). En su opinión, una apreciación más detallada de la autorrepresentación autorial de Gerardo Lobo, de la versatilidad de su escritura, de su apertura al cambio, de sus diferentes registros e incluso de su posición irónica y distanciada de sí mismo nos permite comprender que «los autores del Bajo Barroco no constituyen en absoluto vía muerta ni callejón sin salida de la escritura en verso, sino eslabón necesario en la trayectoria estilística de la poesía en lengua castellana» (131), en su transición hacia el Neoclasicismo. Álvarez Amo sigue la trayectoria poética de Gerardo Lobo en un contexto que él traza de modo muy eficaz, un trasfondo que no hay que perder de vista en el abordaje pragmático de las diversas formas de ser autor en el siglo XVIII, un momento en que «cabe destacar el abandono progresivo del mecenazgo y la consiguiente dependencia respecto de los caprichos del gran público y

del mercado del libro impreso» (132). Y muestra con éxito, de modo convincente, que «la relevancia crítica de la obra de Lobo se debe, en gran parte, a que don Eugenio, en su evolución o trayectoria, reproduce a pequeña escala el común trayecto de la poesía lírica del siglo XVII y comienzos del XVIII: sus piezas más antiguas están teñidas de barroquismo conservador y opaco; en sus composiciones subsiguientes asoma, poco a poco, el espíritu del nuevo siglo» (124).

Los capítulos sexto, séptimo y octavo están destinados al análisis de tres autores muy diferentes entre sí: Torres de Villarroel, Luzán y Porcel. Ignacio Aguilar, también de la U. de Córdoba, aborda en su estudio la carrera literaria y la imagen autorial en Diego Torres de Villarroel (137-161), un autor en sociedad que apuesta claramente por una profesionalización literaria que le permita vivir de lo que escribe. Aguilar nos muestra en qué medida su autoimagen autorial está en estrecha relación con sus fuertes vínculos con el mercado y su vocación de notoriedad pública, y cómo se va expresando en un doble ejercicio de reflexión: «De un lado, el literato debe plantearse en qué consiste el desempeño de la escritura y cuál es el lugar que tal práctica ocupa en la sociedad coetánea; pero en paralelo a esta visión panorámica y general, la conformación de la autoimagen obliga, necesariamente, a practicar una mirada más cercana y subjetiva, de modo que el repliegue introspectivo y autorreferencial resulta indispensable para la construcción de la efigie literaria que desea encajar el escritor dentro del cuerpo de la sociedad de su tiempo» (137-138). Este doble ejercicio de reflexión se realiza en medio de los condicionantes epocales y de la propia proyección de Villarroel, a través de sus publicaciones, en el campo literario; de forma que sus textos testimonian de modo ejemplar cómo la función autorial se configura en un contexto pragmático determinado. El autor se interroga sobre por qué se escribe y cuáles son las condiciones limitativas y las oportunidades que se abren en el campo literario de su tiempo; lo que le va a permitir, entre otras cosas, orientar su carrera literaria de un modo inteligente, con «la habilidad suficiente para nadar entre las dos aguas del mercado y el mecenazgo, obteniendo lo mejor de cada una de ellas» (157). No renunció por ello Villarroel a ser original e inconformista, pero «consiguió decidir sobre el modo de gestionar la libertad, la individualidad e independencia que había ganado para sí mismo y para su escritura» (159). La interesantísima producción de Villarroel, tal como nos la muestra la no menos interesante interpretación de Aguilar, permite concluir a este investigador que «las tres vidas de Villarroel —la novelada, la poética y la paratextual— coinciden también en mostrar los perfiles de un autor (*o función autorial*, desgajada del *personaje* y del *sujeto histórico*) que es paradigma de la diferencia y la singularidad en el contexto del mercado editorial dieciochesco, y esta característica anda necesariamente de la mano de la representación del yo y de la libertad individual en el plano de la enunciación literaria del Piscator» (158).

En el séptimo capítulo, dedicado a la autoimagen de Ignacio de Luzán (163-183) José Checa Beltrán (CSIC) muestra a Luzán como un autor caracterizado por su adhesión al poder (165, 166), quizá determinada por la inseguridad de sus circunstancias personales: «un repaso a su trayectoria vital revela la conciencia de un futuro incierto y de una permanente inseguridad económica, lo cual determinó muchas de las decisiones principales de su vida» (164). En su obra filológica o en los textos que escribió como polemista es donde hay más indicios de sus estrategias para la autoconstrucción de su identidad, y por tanto, Checa Beltrán se centra en ellas (163), aunque sin dejar de abordar lo demás, por ejemplo, las limitaciones de su método histórico, que no le permitían ser crítico con la monarquía, o la acomodación de sus obras literarias a intereses laudatorios y políticos, e incluso de lisonja a las instituciones culturales a las que le interesaba estar vinculado. En opinión de Checa Beltrán, Luzán no se ocupó tanto de crearse una imagen para la posteridad como

de cara a sus coetáneos, en unas circunstancias, las del siglo, contantemente cambiantes, que lo obligaban a una continua readaptación. Así, deseoso de integrarse en el grupo que detentaba el poder político y cultural «su permanente batalla estuvo centrada en proyectar una imagen de sí mismo que se correspondiese con el discurso oficial y el canon político vigente» (164). Una actitud que resulta evidente, por ejemplo, en las *Memorias Literarias de París*, en las que Luzán (y la cita es de Guillermo Carnero, pero Checa Beltrán la inserta porque coincide con él) «anduvo con pies de plomo en cuestiones de novedad ideológica, filosófica o religiosa, porque estaba construyendo su carrera» (174). Sus escritos polémicos lo muestran como un patriota oportunista que se adecuaba a las circunstancias, una actitud evidente en su segunda edición de la *Poética*, en la que se apartaba de la autorrepresentación más moderna y cosmopolita que había ofrecido en la primera, pero especialmente manifiesta en la *Carta Latina*, arremetiendo contra Mayans y Martí por su pretendido antiespañolismo (179-180). En conclusión, este trabajo señala que «las obras estudiadas nos permiten vislumbrar a un Luzán moderadamente ilustrado [...] dividido entre la coherencia con su propio pensamiento y el oportunismo político, apóstol y arribista [...], escindido entre la autorrepresentación sincera y las servidumbres con el poder, entre lo real y la impostura», por lo que puede afirmarse a partir de ello que Luzán «fue en aquella época de transición un hombre “ideológicamente correcto”, por interés y, en gran medida, por convicción» (182).

Tania Padilla Aguilera (U. de Córdoba) aborda, por su parte, la figura de José Antonio Porcel y Salablanca en el capítulo octavo (185-210). Nos presenta a un autor original, cuya actividad en el campo literario, como es el caso de otros autores que se abordan en este volumen, estuvo determinada en gran medida por sus circunstancias personales. Por un lado, a lo largo de toda su trayectoria literaria se ve obligado a desarrollar en paralelo un afán personal por ganarse su propio nombre, debido a sus orígenes ilegítimos (182-183); aunque su condición de noble y de hombre de la iglesia le harán esta tarea menos amarga que a otros. Por otro lado, su proyección profesional como eclesiástico e intelectual vinculado a varias academias e instituciones condicionará una parte de su producción, que deberá acomodarse a las exigencias del entorno, abocándolo, a veces, a un cierto diletantismo. Sin embargo, Porcel desarrolla también una actividad literaria libre más personal, en la que se muestra fuertemente preocupado por la libertad estética y la voluntad de innovación. No es que desconociese los códigos del neoclasicismo, sino que se posicionó conscientemente y de modo voluntario por la estética barroca (199). Así, sostenía Porcel que «el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio» (197). Esta libertad estética en su producción poética vinculada al ocio contrasta con su otra faceta de autor integrado en las redes literarias e intelectuales, primero en la Academia del Trípode, en Granada, después en Madrid, mediante su integración en la Academia del Buen Gusto, la Real Academia de la Historia y la Real Academia Española. De vuelta a Granada, sus compromisos eclesiásticos e incluso su actividad en la Sociedad Económica de Amigos del País pueden asociarse también a esta actividad más profesional y pública. Su poética personal debió resultar, en opinión de Tania Padilla, en esos entornos académicos y en los salones que Porcel visitaba, «una rareza anacrónica» (198), cuando en realidad, este autor, lleno de matices, no dejaba de ser un ilustrado que prefería «el vehículo de una concepción barroca del lenguaje» (192). Un singular autor difícil de clasificar, lleno de facetas: «en él se concitan características que parecen opuestas, pero que la singular imagen autorial de Porcel logra neutralizar: fue un ilustrado barroquista, un académico que preparó su obra para la imprenta, un autor necesitado de mecenazgo y un profesional atento a las demandas de público y lectores» (205).

El capítulo 9 (211-234) lo dedica Alberto Romero (U. de Cádiz) a Ramón de la Cruz, y tiene como objeto proponer una interpretación más compleja de su obra, poniendo en diálogo distintas perspectivas de lectura sobre este autor: aquella, tan habitual, que hace «demasiado hincapié de modo exclusivo —y excluyente— en su condición de sainetero castizo y en su valor de renovador de la fuerte herencia entremesil que venía de la dinámica barroca» (211); y otras, muchas de ellas a explorar, que tengan en cuenta aspectos tales como sus trabajos dentro del teatro serio, los textos teóricos, la perspectiva metateatral e incluso polémica de algunas de sus obras, sus libretos de renovación moderna de la zarzuela barroca, o lo que hay de refundición e intertextualidad de repertorios extranjeros cultos (especialmente francés e italiano) en sus sainetes, etc. (211, 216). Buscando de esta manera trazar un perfil más realista (231) de un autor lúcido y comprometido, nunca simplista (214).

En su faceta de dramaturgo popular, Romero pone de manifiesto cómo la mayor parte de sus obras de este campo estaban hechas para un contexto muy determinado, pensadas incluso para el lucimiento de las habilidades de actores de compañías cómicas muy concretas, que no encontraban su registro en repertorios extranjeros y sí en el sainete y la tonadilla escénica, tan asociados a la cultura popular (213). Por ello el sainetero participaba «del desprestigio y el deshonor históricos que iban asociados al espacio de la farándula [...], al mundo de los cómicos» (218). Romero nos señala cómo Ramón de la Cruz, en este aspecto, fue descalificado intelectualmente por la elitista sociedad de hombres de letras del momento con todo tipo de argumentos, no solo literarios sino incluso personales (213), entre otras cosas porque a un sainetero se lo consideraba «mal pagado, y supeditado al capricho de los cómicos» (219). A pesar de lo cual, el autor asumió el desafío y riesgo de apostar por el género breve en un marco crítico que lo despreciaba como degeneración del gusto (214), como subproducto cultural (217), aunque a finales de siglo esa actitud se relajara (236).

Ahora bien, la obra de Ramón de la Cruz fue mucho más allá. En opinión de Romero, este autor formula «una diligente, pero realista y eficaz, propuesta de reforma del arte escénico de formidable aceptación, además, por parte de las concurrencias más mayoritarias y heterogéneas» (215), desarrollando un moderno concepto escenográfico y visual del espectáculo que le permite alcanzar cada vez mayor prestigio. Pues, a pesar de su eclecticismo artístico, supo administrar los nuevos lenguajes neoclásicos dentro de un sistema de producción dramática en el que se estaban produciendo aceleradas transformaciones, entre ellas, la renovación del repertorio (216, 217). Su trayectoria lo fue llevando, así, del descrédito del sainetero al prestigio de la academia, pues supo dar el salto hacia otras instituciones cultas (la Academia de la Arcadia, la Academia de Buenas Letras de Sevilla), especialmente desde su «rotundo e incuestionable triunfo sobre los tabladros madrileños entre 1765 y 1790» (225). Ante esta circunstancia, Romero nos muestra cómo en el prólogo a la publicación de su Teatro entre 1786 y 1791, el propio de la Cruz reivindica, ante la crítica neoclásica, el respeto que se le debe como poeta dramático, su legítima pertenencia a la República de las Letras y su carácter de buen escritor de registro culto, interpretando como realismo («copiar lo que se ve», 224) su producción dramática popular. También en la advertencia a su edición del *Manolo* de 1784 buscó quitarse la etiqueta de antimoderno, defendiendo «los estándares neoclásicos como patrones óptimos» (227). Así, en los años finales de su carrera literaria, «a Ramón de la Cruz no le bastaba con el reconocimiento popular, y reclamaba la consideración de la academia para, muy consciente de sus muchos méritos, transformarse en otra auctoritate de la historia literaria española, a pesar de que tuviera —eso sí— que sacrificar en el altar del

Neoclasicismo algunas de sus suertes y destrezas menos ilustradas asociadas al mundo plebeyo del sainete» (229).

Los capítulos 10, 11 y 12, por su parte, están dedicados a tres autores muy diferentes, pero esenciales para establecer un canon literario pragmático del siglo XVIII: Nicolás Fernández de Moratín, Cadalso y Jovellanos. El primero de ellos es objeto de estudio (en el capítulo 10, 235-262) de Philip Deacon (U. de Sheffield), que lo presenta como un «apologista tenaz del clasicismo literario» (235), un autor que «no se desviaba de su empeño de reivindicar los logros y esplendor del clasicismo de Grecia, Roma y su herencia europea, especialmente la española» (257); y como un autor que no se esforzaba en promocionarse en el mundo literario de su tiempo —si bien es cierto que la mayoría de sus obras sí que se publicitaron mediante anuncios en la Gaceta de Madrid, indicando las librerías en las que se vendían (239)—, a pesar de lo cual conoció en vida el reconocimiento (241, 246). Las crecientes ediciones e interpretaciones de su obra realizados en los últimos cincuenta años le han hecho acreedor de ello («su reputación nunca ha sido tan alta», 258), considerándosele ya todo un clásico.

En opinión de Deacon, para acercarse a su biografía es mejor manejar con prudencia el relato que hizo su hijo, y recurrir a fuentes más fidedignas (236), que nos permiten conocer que don Nicolás compaginó la actividad literaria con otras ocupaciones de las que vivía y que eran las que le proporcionaban estabilidad económica: por ejemplo, que recibía una paga mensual de palacio, que fue abogado o que ejerció como Catedrático interino de Poética. Influidado inicialmente por su mentor, Montiano, el autor se nos presenta en este capítulo en su doble faceta de creador (obras teatrales, poesía) y de polemista, esto último mediante su participación en los debates literarios de la época, en los que defendía el paradigma clasicista y el principio fundamental de «la necesidad de presentar al público una experiencia que respete la ilusión teatral, o verosimilitud, principio al que intenta atenerse en sus propias obras dramáticas» (241).

Este trabajo que reseñamos nos muestra que la trayectoria intelectual de Nicolás Fernández de Moratín es compleja y se sitúa en un campo literario cambiante: en el primer período de productividad literaria (1762-1766) publica dos obras teatrales, un volumen de poesías, dos poesías sueltas (una oda y una égloga), pero también *Desengaños al teatro español*, tres textos polémicos, en los que, entre otras cosas, criticó a Calderón, circunstancia que afectaría a su posterior reputación literaria (241). Es este el período en que entra a formar parte de la Arcadia de Roma, espacio temporal que se verá seguido de un paréntesis de silencio que su hijo explica por la necesaria prudencia en un contexto de inseguridad para los autores debido a las mudanzas políticas. Reiniciada su actividad a partir de 1770, la carrera del autor conoce un relanzamiento, con ocasión de la representación y posterior publicación de la tragedia *Hormesinda*, que produjo «varias reacciones negativas en el campo literario opuesto al teatro clasicista» (244), si bien don Nicolás parece sentirse ya más libre con respecto a las normas en este último período de su vida, pues en el prólogo a su última tragedia, *Guzmán el Bueno*, saliendo al paso de las críticas, alegó ya que «muchos errores [...] los cometen los autores dramáticos con pleno conocimiento cuando son muy teatrales, quiero decir cuando de ellos resultan mayores hermosuras» (245). Participante además en otras actividades literarias tales como la tertulia de la Fonda de San Sebastián, Fernández de Moratín —siguiendo el minucioso retrato que Deacon hace de él, que consigue revitalizarlo a ojos contemporáneos— se implicó igualmente en la Sociedad Económica Matritense, se presentó al concurso de un premio de poesía de la Real Academia Española, e incluso fue censor para el Consejo de Castilla, viviendo también como un hombre de su tiempo que asistía al teatro, hacía vida social e incluso tenía cortejo. La fama póstuma, el reconocimiento sostenido en el tiempo

más allá de la existencia del autor, le alcanzó muy pronto, a diferencia de otros de sus contemporáneos, y quedó fijada en las palabras que le dedica Juan Sempere y Guarinos en el *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, en el cielo, a veces excesivo, de su hijo Leandro, e incluso pudo transformarse y hacerse más compleja con la edición póstuma significativa de *El Arte de putear*.

Miguel Ángel Lamas (U. de Extremadura), por su parte, dedica el capítulo 11 (263-280) a la figura del Cadalso, quien publicó poco en vida (lo más significativo de su producción vio la luz después de su muerte) y lo hizo bajo pseudónimo, quizá por una justificada prudencia frente a la censura, debida a su condición de militar; no obstante lo cual, realizó algunas tentativas de difusión y publicación de sus obras sin ocultarse (264). En opinión de Lamas, el estudio de la producción de Cadalso permite afirmar que este escritor ofrece «uno de los perfiles de autor más sugerentes de la literatura española del siglo XVIII» (279), centrando él aquí la investigación en aquellos textos en los que manifiesta de modo más evidente su autorrepresentación autorial. Parte de la primera mirada de conjunto de la obra del autor gaditano que hace él mismo en la conocida carta a Meléndez, de la que se puede deducir «una especial apreciación de su obra, una consideración consciente y celosa de su perdurabilidad» (268). Su exigencia como autor manifestada en ella es alta, evidenciando su perfeccionismo, que se reiterará en otros escritos, en los que manifiesta siempre una voluntad constante de revisión de lo ya escrito o publicado (*ibidem*). Así por ejemplo, Lamas llama la atención sobre cómo revelan una evidente consciencia constructiva en tanto que poeta las indicaciones manuscritas que Cadalso anota en páginas impresas sueltas para una nueva edición de *Ocios de mi juventud*, que este investigador considera muy importantes, en cuanto alteran la composición del libro. Él mismo ha realizado una edición en 2013 de la poesía de Cadalso («la primera que ha tenido en cuenta la voluntad del autor», 268), y analiza aquí algunos ejemplos de esa consciencia constructiva arriba aludida, mostrando cómo el autor ejerce de crítico purista de su propia producción (271), siendo especialmente significativas «una serie de anotaciones que presentan los manuscritos referidas a la caracterización genérica de los poemas» (270).

Estos ejemplos relativos a la ordenación y corrección de su poesía permiten afirmar que «sin duda, Cadalso ejerció de poeta y de crítico de sí mismo» (271). A lo largo de su vida, irá construyendo su identidad literaria de modo estrechamente imbricado a la propia escritura: «Del mismo modo que la autorrepresentación que veíamos en el poema sobre su futuro retrato era de índole literaria, a partir de una modalidad genérica como la anacreóntica, las variantes autógrafas que nos han llegado nos sitúan en el terreno del autor que se va construyendo su imagen en la literatura; que va, conscientemente, componiendo, recomponiendo y ordenando su propia obra» (*ibidem*). La correspondencia con otros autores amigos, tales como Meléndez Valdés, Tomás de Iriarte o Iglesias de la Casa permiten completar el retrato de la identidad literaria de Cadalso. En ellas alude a su obra «con un tono de distanciada humildad» (272), autorrepresentándose con modestia como soldado y «medio filósofo», con confesiones acerca de su vocación literaria y de su preferencia por la vida tranquila, la lectura y el cultivo de las letras («que debieran ser la única preocupación de los hombres, pues ¡es la única cosa que los hace mejores y más sabios!», *ibidem*). Pero también recogen las cartas y otros escritos reflexiones existenciales de Cadalso —expuesto siempre a la muerte por su condición de militar y que la padeció de modo doloroso en personas cercanas— la sabiduría sobre la vida de un autor que dedica, a la vez, *Los eruditos a la violeta* a los dos filósofos («Diferentísimos señores») que representan modos de vida aparentemente contradictorios: a Demócrito, el filósofo que ríe, y a Heráclito, el que llora. Así, si bien Cadalso se manifiesta partidario de una vida alejada de los falsos espejismos y dedicada a la serena sociabilidad (274), se muestra siem-

pre cambiante, expresando a veces, con seriedad, su desengaño, disgusto y desesperación, y en otras ocasiones un «distanciamiento irónico y a veces cómico sobre su persona y sus quehaceres» (*ibidem*).

Lamas detalla cómo otros textos —paratextos en realidad— tales como la *Protesta literaria del editor de las Cartas Marruecas* o el prólogo a la segunda edición de sus *Ocios de mi juventud* vuelven a mostrar a Cadalso en la actitud reiterada de lector crítico de sí mismo que ha evidenciado desde sus primeras publicaciones (275), reflexionando con distanciamiento irónico tanto sobre su yo autorial como sobre su persona y quehaceres, sin ocultar de nuevo su natural melancolía, mostrándose «ambiguo, múltiple» (274), e identificándose no solo con su máscara jocosa literaria, sino igualmente con su interior tétrico y adusto (275). Lamas coincide con Durán en la modernidad de Cadalso, que muestra en sus reflexiones autobiográficas una sentida y pensada identidad existencial independiente de su profesión literaria, a pesar de que tenía un alto concepto de su afán poético, y de que su quehacer como poeta era para él esencial. Modernidad de un escritor que se alineaba, lúcido, con una emergente corriente filosófica europea que consideraba ya que la razón existencial y el autoconocimiento sólo podían alimentarse y expresarse poéticamente.

Pero Cadalso no era el único. Durán ha señalado también en sus investigaciones la modernidad de otro interesante autor español del siglo XVIII, Jovellanos, a quien está dedicado el capítulo 12 de esta publicación. En este extenso trabajo central (281-316), Elena de Lorenzo lleva a cabo una investigación minuciosa de la trayectoria existencial y literaria de un autor que, en un siglo en el que pervive el mecenazgo a la vez que se abre paso el mercado («las alternativas de las que disponían los literatos del siglo XVIII si pretendían subsistir de la literatura eran muy limitadas», Perdomo, 323), se sitúa en un punto intermedio que le permite ser independiente de ambos, dado que vive de su trabajo como funcionario público (310). De una gran dignidad, muy celoso en la defensa de su autonomía y libertad, se verá obligado a establecer una estrategia de construcción y defensa de un espacio privado en el que poder ejercer su autoría sin servidumbres ni cortapisas, sin dejar por ello de implicarse de muy variadas maneras en la vida pública y en lo social. Así, el capítulo se inicia con una advertencia sobre la complejidad de la obra de Jovellanos, pues sus escritos «son excepcionalmente numerosos y presentan un marcado componente multidisciplinar» (281), a lo que se añade la dificultad para retrotraer su producción a su contexto contemporáneo y ser conscientes de los distintos niveles de acceso al público que tuvieron sus obras, de las cuales, algunas se publicaron, otras se representaron, ciertas de ellas fueron accesibles exclusivamente a unos destinatarios seleccionados y otro grupo quedó inédito en vida del autor.

Su producción se desarrolló en un periodo de cuarenta años de intensa actividad en un contexto política y socialmente cambiante, que se vio reflejado en su propia vida, padeciendo destierro e incluso encarcelamiento. La investigación sobre su obra, al hacerla accesible hoy en día toda, sitúa en un mismo plano lo que en su momento fue un abanico de situaciones, perdiéndose los matices de la construcción de su autoría. Por ello, en opinión de Elena de Lorenzo, «para conocer qué autor fue y quiso ser Jovellanos, se hace necesario ahora redibujar cronológicamente la proyección pública contemporánea del dramaturgo, el poeta y el literato, reconstruir el contexto en que las obras fueron circulando y atender a los testimonios diseminados en los paratextos que acompañaron las obras, el epistolario y el diario» (282). Y esta tarea es la que ella acomete en este trabajo.

De Lorenzo sigue con detalle la trayectoria del autor y nos muestra a un Jovellanos que inicialmente, entre 1769 y 1781, escribe en paralelo a su carrera en la judicatura, llegando a traducir textos como la *Ifigenia* de Racine o, más tarde, *El Paraíso perdido*, de

Milton, y que en los paratextos de sus obras (poeta, dramaturgo) manifiesta su voluntad consciente de prescindir de patronos y aprobantes, «remitiendo al juicio del público, sus paisanos y compatriotas» (284). En este período aparece ya lo que serán dos constantes en su trayectoria literaria: de un lado, la voluntad de Jovellanos de orientar la recepción por parte del público de sus obras con notas y paratextos que resultan guías interpretativas; de otro, la cautela para evitar los posibles conflictos que pudiese acarrearle su doble actividad de poeta y dramaturgo con la de funcionario. El autor se percibe a sí mismo como un servidor público, y aunque cree, por ejemplo, que el teatro cumple una importante función social, prefiere mantenerse en un perfil bajo; a la vez, y en lo que se refiere ahora a su poesía, «el Jovellanos poeta publica poco para muchos, como que da a conocer mucho entre unos pocos» (288).

Una vez liberado en abril de 1780 del trabajo de la judicatura al ser nombrado miembro del Real Consejo de las Órdenes Militares, Jovellanos manda a su hermano el primer manuscrito poético que recogía su producción, al que da una elaborada y significativa disposición de su obra que demuestra la «conciencia constructiva» (291) de su autor y nos permite conocer su ideal como poeta (289), especialmente en su metapoema de 1776 *Epístola a los salmantinos*, en el que los instaba a abandonar la estética rococó. Conocemos en este periodo a un Jovellanos perfeccionista que revisa mucho su producción hasta la fecha y que se resiste a publicar y a revelar su nombre. No será hasta 1781 cuando publique por primera vez un poema, bajo pseudónimo, y cuando su nombre verdadero se imprima por primera vez en letras de molde en una contribución a la *Real Academia de San Fernando*. A partir de 1781, mientras el poeta se ocultaba, aparecía ante el público como un literato académico (293), no por lucir, sino por cumplir con las obligaciones intelectuales y sociales de su condición de miembro de un cuerpo académico. Como ilustrado, Jovellanos tiene una elevada conciencia de la función pública, de las instituciones que promueven las artes, las ciencias y el mejoramiento civil; pero, si bien es leal y responsable con las mismas, muy consciente de que ocupa un espacio en las instituciones aledañas al poder (293), no se resiste a ser engullido por ellas, evidenciando una vez más su individualismo. Así, como miembro de la Matritense, las academias de la Historia, de Bellas Artes, la Española, de Cánones y de Derecho, lo vemos «siempre intentando controlar contenido y forma de sus propias obras» (294), con profusión de notas o resistiéndose a la censura y correcciones.

No será, según nos muestra la investigadora, hasta 1786 cuando el público sepa abiertamente del Jovellanos poeta y dramaturgo, a través de la semblanza que de él aparece en la obra de Sempere y Guarinos *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (295), en la que muy verosíblemente participó Jovellanos en un nuevo intento por controlar su imagen pública. Aparecen en ella recogidos todos sus trabajos, tanto publicados como inéditos, a excepción de uno, que lo comprometía; pero se transmite de nuevo la imagen de un magistrado que es «un ciudadano productivo y útil a las instituciones y a la sociedad» (296). A partir de ese momento, continuará publicando obras de carácter académico en el marco de esa máscara suya de miembro de cuerpos civiles y literarios a los que desea ser útil, buscando una gloria «calmada y tranquila» (297); mientras que el poeta y el dramaturgo aparecen en público de forma sostenida pero velada, a través de pseudónimos. En este contexto, y teniendo en cuenta de que a partir de 1794 Jovellanos se vuelve aún más precavido si cabe, pues no solo no quiere pasar por poeta, sino tampoco por «filósofo extravagante» (304), «extraña que el *Diario de Madrid* publicara las sátiras contra las corridas de toros y contra la tiranía de los maridos bajo las iniciales J. Ll.» (307), lo último, ya siendo ministro.

Las convulsiones de la época, que justifican retrospectivamente todas las prevenciones de Jovellanos, son evidentes en sus últimos años. El encontronazo con la Inquisición en

1795 a propósito del *Informe en el Expediente de la Ley Agraria* lo hacen desistir de publicar, por no poder hacerlo con libertad, aunque sigue escribiendo, ya pensando solo en la utilidad pública, y —una vez destituido de ministro y con las complicaciones que le irán llegando— en la posteridad: «muchas otras experiencias me han convencido que la época presente, si buena para meditar y escribir, no lo es todavía para publicar. Así que los libros y la pluma serán siempre, como siempre han sido, los primeros elementos de mi felicidad. Pero si algo produjeren, será para otra generación menos distante de mis principios» (307). La guerra lo obligará a implicarse de nuevo, teniendo que publicar finalmente una *Memoria en defensa de la Junta Central* (1811), para defender su honestidad y buen nombre.

Los capítulos 13, 14 y 15 abordan a otros tres escritores también importantes para una caracterización del campo literario de la España del siglo XVIII: Tomás de Iriarte, Meléndez Valdés y Vargas Ponce. El primero de ellos (317-346) es objeto de estudio de Miguel A. Perdomo Batista, de la U. de Las Palmas de Gran Canaria, y tiene como objeto examinar la construcción discursiva del *autor* en su obra, caracterizada de modo más significativo por «la creación de un extraordinario universo metaliterario» (344). Perdomo contextualiza los textos en los que va a centrarse —esencialmente, los relativos a las polémicas literarias y las *Fábulas*, y ciertos paratextos— en dos nodos de redes: el general de las relaciones sociales y políticas que se tejen durante el reformismo borbónico y el más concreto de los vínculos intelectuales, sociales y políticos de la familia, creados por su tío, Juan de Iriarte, y continuado por Tomás y sus dos hermanos. En ese marco y en el del «proceso de transformación que se está produciendo en esos momentos, y en virtud del cual los hombres de letras están precisamente tratando de conquistar su independencia intelectual —y aún económica— mediante las nuevas formas de creación, difusión y gestión cultural» (330), nos muestra a un autor con una aguda consciencia profesional (318), evidenciada, entre otras cosas, en el peso de su autoridad autorial, expresada mediante sus intromisiones reflexivas metaliterarias en sus escritos (343), y en su convicción de estar creando una nueva literatura para un nuevo e inteligente público, de gusto bien formado (335). En unas circunstancias de «tensión entre el campo literario y el político durante el siglo XVIII» (337), en las que el *cursus honorum* adquiere «una dimensión decididamente política en virtud del reformismo borbónico» (322), la sátira se convierte en instrumento literario a la vez didáctico y crítico, que contribuye a consolidar la idea moderna de racionalidad (336), entendida como metacrítica. Iriarte utilizará este instrumento de la sátira secularizada —«que facilita las referencias metaficcionales al yo del autor y el público» (317)— para ampliar la consciencia de los lectores y reflexionar sobre el autor y la literatura desde un plano metaliterario. Para Perdomo, el hecho de que los textos en los que él centra su estudio vayan al frente del primer tomo de la Colección de obras en verso y prosa es muy significativo, pues «conforman una verdadera deontología del oficio literario», y «quizá sea el referente intertextual más inmediato e importante para interpretar su obra» (*ibidem*).

En lo que respecta a Meléndez Valdés, el capítulo que le dedica Rodrigo Olay Valdés (IFESXVIII. U. de Oviedo) pone de manifiesto (347-371) que, al igual que vimos en Jovellanos, encontramos en Meléndez a un escritor que necesita conciliar el buen nombre que se ha ganado como funcionario público (profesor universitario, miembro de la judicatura e incluso Consejero de Estado), con su faceta de poeta exigente y autor de diversos escritos, incluso forenses. También él trabajó toda su vida y tuvo que luchar para alcanzar y mantener sus cargos, haciendo equilibrios entre su legítima ambición literaria por llegar a ser uno de los grandes (la fama fue uno de los motores que alimentaron su actividad literaria, puestos los ojos siempre en la posteridad, 368) y la más prosaica de estar a bien con el poder político e intelectual, entre otras cosas para dar solidez a su carrera literaria.

Así, a la vez que se muestra como poeta riguroso con la escritura de sus versos, crítico de sí mismo, perfeccionista, muy consciente del carácter poético de la propia construcción de sus libros (en los que «las partes se relacionan con el todo y el todo con las partes en diferentes niveles», 348), quiere controlar estrictamente qué publica y dónde, qué tipo de autor quiere ser, o qué recepción se hace de su obra, y no siempre por motivos estrictamente literarios. En opinión de Olay, «la ambición con que fue labrando su carrera literaria se debió tanto a la exigencia con la que perfeccionó sus escritos, en la vanguardia intelectual de su tiempo, como a la habilidad con que supo alcanzar los circuitos del poder político y literario, en los que fue ascendiendo paso a paso gracias a su talento y los apoyos que logró ir ganándose» (347).

Meléndez buscó el respaldo de los poderosos, utilizó sus versos para obtener beneficios, labrándose estratégicamente su carrera literaria y planificándola para alcanzar el éxito «con todo lo que ello implica en cuanto a las maniobras de acceso a redes sociales e instituciones canónicas (y canonizadoras)» (351). Así, Olay nos lo muestra ejerciendo de poeta académico, utilizando a sus amigos, tejiendo relaciones, presentándose a diversos premios (precisamente se da a conocer como poeta y como dramaturgo alcanzando dos de ellos, 353), escribiendo loas al poder o halagando a distintos dedicatarios. En una época convulsa, supo adaptarse en la mayoría de los casos a los cambios políticos, incluso yendo contra su propio partido. Pero a la vez, mantuvo un elevado nivel de exigencia con respecto a su producción poética, ordenando, depurando y reescribiendo reiteradamente sus poemas con verdadera «escrupulosidad de orfebre» (348). Y, como nos muestran su correspondencia y otros paratextos, eligió con sumo cuidado sus modelos, los clásicos grecolatinos, los poetas hispánicos del primer Siglo de Oro, así como los europeos contemporáneos, entre los que cita a Pope, Thomson, Young, Racine, Roucher, Saint-Lambert, Haller, Utz y Cramer (350), articulando en su ideal clasicismo y modernidad. Fue un autor muy consciente de que, a pesar de ser un funcionario, era sobre todo un artista, gustando de posicionarse abiertamente como guía de los jóvenes poetas y administrando con prudencia y sabiduría su obra impresa de cara a la fama póstuma. Pero intentó igualmente aparecer en su tiempo como un poeta ilustrado que no olvidaba la utilidad pública, y, sobre todo, como un hombre de mérito al que respetar, indicio este de las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse en la incipiente meritocracia los que venían del pueblo: «Meléndez luchó a fuerza de brazos por ascender de posición social, intelectual y económica; y si se sirvió de la literatura para adquirir méritos, también tuvo buen cuidado de hacer notar públicamente en ella sus sucesivos títulos y cargos, burguesa alternativa para quien no los ostentaba por nacimiento, y refrendo público del reconocimiento de sus pares» (357).

Fernando Durán (U. de Cádiz) estudia en el capítulo 15 (373-398) a José de Vargas Ponce, realizando un análisis del proceso de construcción de su identidad autorial en su contexto desde una perspectiva que él señala como complementaria a la de Álvarez Barrientos. Elige hacerlo centrándose en dos «polaridades correlacionadas» (374), la de centro/periferia y la de público/privado, que resultan en su opinión las más significativas en este autor. Durán nos muestra en el escritor gaditano el mismo proceso que ya hemos visto en otros autores que eran empleados públicos —en su caso, marino—, toda una estrategia de compatibilización entre las obligaciones y la carrera literaria. En una primera fase, y gracias a ciertos contactos e influencias, consigue mantenerse en Madrid con encargos que lo apartaban de la actividad del ejército, tales como el de cartógrafo náutico o el de historiador naval. En estos años, entre 1778 y 1798, lo vemos aspirando a ser autor, presentándose a diversos concursos literarios e intentándose vincular a las redes políticas e intelectuales que detentan el poder, cosechando éxitos en ambas aspiraciones (374-378).

De hecho, su primer trabajo impreso lo sería el que presentó al premio de la Española dedicado a elogiar a Alfonso el Sabio, galardón que obtuvo mientras que él batallaba en el mar cerca de Gibraltar. A partir de ese momento, abandonando la periferia para instalarse en Madrid, se acabaría vinculando no solo a esta academia, sino también a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Sociedad Matritense de Amigos del País (376).

Durante el ministerio de Jovellanos alcanzaría su posición más alta en la corte, pero cuando los vientos mudaron y perdió los apoyos que le permitían estar en Madrid, vemos entonces un Vargas Ponce autor que desarrolla diversas estrategias en busca de público (378-382), que deviene un autor publicista (382-385), con diversas estrategias de firma (385-391). Un autor que «siempre se sintió escritor, de “orden superior” sin otra legitimidad para justificar su escritura que el valor patriótico de un esfuerzo dirigido desde arriba en beneficio común» (393). Y que al final de su trayectoria existencial no era ni marino, ni político, ni intelectual orgánico, sino por encima de todo, autor: «incluso cuando al final del camino, diputado en Cortes por mor de la soberanía nacional, tiene ocasión de pasar de las palabras a los hechos, materializa en pura autoría su alta representación y sigue revolviendo papelotes viejos o nuevos. Al fin y al cabo, sus endecasílabos contra la nobleza ociosa en la sátira *Los ilustres haraganes* se confunden en su agenda política con el encendido discurso contra los mayorazgos que pronunció en la cámara. Autor por encima de todo». Un trabajo lúcido y riguroso el que hace Fernando Durán sobre Vargas Ponce, en el que no podemos profundizar más, por falta de espacio ya en esta reseña.

Finalmente, el libro acaba con tres trabajos que abordan a dos autores, Leandro Fernández de Moratín y Manuel José Quintana, y a la única autora del volumen, María Rosa Gálvez. A estos tres capítulos les sigue, a modo de epílogo, un último sobre «El sujeto autorial dieciochesco a partir de una Fama Póstuma», de Pedro Ruiz Pérez, de la U. de Córdoba. El capítulo 16 (399-427), sobre «Leandro Fernández de Moratín, la corona cómica y la corona lírica», se debe al investigador Jesús Pérez-Magallón (McGill University), el 17 (429-454), titulado «María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso», a María Jesús García Garrosa (U. de Valladolid), y el 18 (455-478), «Concepto de autor y sujeto literario en Manuel José Quintana», a Rosa María Aradra Sánchez (UNED). Son tres autores muy importantes —por sus diversas estrategias— para comprender qué es la autoría en el siglo XVIII, especialmente, en mi opinión, Gálvez y Quintana. Las limitaciones de espacio de esta revista me impiden analizarlos de cara al público lector como se merecen. En relación al primero de estos tres trabajos, su intención se ve reflejada en el siguiente texto de su autor: «Estas páginas se acercan a la manera en la que Leandro Fernández de Moratín, exiliado y sin ningún empleo profesional remunerado, trató de construir la imagen de su padre y, muy especialmente, la de sí mismo como algo más que un sujeto literario a partir de su aposentamiento en Francia después de la restauración de Fernando VII. Su objetivo fue más precisamente instalarlo (al padre) e instalarse (a sí mismo) como figuras irrenunciables en la historia de las letras españolas, es decir, como parte de un canon que a su manera cada uno de ellos había ayudado a configurar y del que formaban parte por derecho propio» (399). María Jesús García Garrosa, por su parte, hace en su capítulo un detallado estudio de la carrera literaria de la gran María Rosa Gálvez, en el que nos señala con acierto: «No faltan motivos para el interés crítico que despierta. Gálvez es quizá la autora con más conciencia literaria de su tiempo, y la amplitud y versatilidad de su obra la convierten en una figura destacada en un contexto en el que la mayor parte de la producción femenina es meramente testimonial de la incorporación creciente de las mujeres al mundo de las letras.» (429).

En el capítulo 18, por último, Rosa María Aradra Sánchez, consciente de que «el estudio empírico de las prácticas y enunciaciones autoriales en sus contextos históricos

resulta determinante a la hora de sustentar y orientar una teorización sólida sobre tan poliédrica categoría» (455), analiza el concepto de autor y de sujeto literario en Quintana realizando un análisis pormenorizado de la trayectoria literaria de este poliédrico escritor. Un autor innovador con una amplia dimensión pública, que abarcó un amplio espectro de géneros y en cuyos escritos se da una peculiar confluencia de política y literatura, señalando la crítica como uno de sus rasgos más característicos «la sólida imbricación de su compromiso social y su producción literaria» (461). Y como, en opinión de Aradra, «el análisis único de los cauces institucionales en torno a la producción, recepción y difusión literaria de un autor se muestra a todas luces insuficiente a la hora de explicar dicha producción» (461), su investigación se abre a una perspectiva más amplia que incluya el discurso de autopercepción autorial del propio Quintana. En este sentido, concluye: «Así, en la indagación sobre los procesos de construcción autorial el caso de Quintana se muestra especialmente clarificador de la diversidad de flancos desde los que se articula: desde el respaldo de la intelectualidad contemporánea o el éxito literario a la dimensión pública de los cargos políticos y el peso institucional: pero también desde el discurso de autor y los modos como se conjugan los intereses críticos con la propia escritura» (475).

A este conjunto de trabajos se añade uno final (479-508), separado del resto en el índice por una marca, en el que Pedro Ruiz Pérez, a partir del análisis de una *Fama póstuma* de Fray Juan de la Concepción, repasa las estrategias de construcción de la autoría en el siglo XVIII y sus especificidades en ese contexto histórico, mostrando la existencia de distintos modos o perfiles de ser escritor en un amplio abanico que va «desde el literato oficial al que se sustenta de su oficio con la pluma, esto es, del precedente del intelectual orgánico, integrado en los aparatos de poder, y el que depende exclusivamente de su papel en el mercado» (499), como hemos ido viendo a lo largo de las páginas de este libro. De la misma manera, existen distintas estrategias en el siglo respecto a la fama, pero también el escenario ha cambiado, pues la fama importa, desde luego, pero cada vez más la más terrena del reconocimiento contemporáneo: «El diálogo ya no se efectúa con los modelos del pasado ni con la posteridad (dos formas complementarias de ucronía), sino con los contemporáneos, sean los componentes del público o los conciudadanos de la república literaria. La idea de la fama, por tanto, abandona también el espacio de la abstracción y las pretensiones de eternidad, el nuevo propósito del escritor, como bien sabían Villarroel y Benegasí en su pretensión de recibir el refrendo como autor es alcanzar la notoriedad inmediata como base de nombradía, «marca» promocional de su obra de cara al mercado y base de su identidad literaria y social» (500). Este trabajo constituye de hecho, un excelente epílogo a esta obra que aquí hemos reseñado, un conjunto de rigurosas investigaciones de extraordinario interés para repensar no solo a los autores españoles del siglo XVIII sino a nuestro propio país.

Cinta CANTERLA